

# Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach.

Von Christian Döbereiner (München).

---

Zu den vielen musikalischen Instrumenten der alten Zeit, die dem harten Schicksal verfielen, lange Zeit in Vergessenheit zu geraten, gehört jenes klangschöne und literaturreiche, in seiner Eigenart unersehbliche Instrument, das auch J. S. Bach vielfach mit herrlicher Wirkung verwendet hat: die Viola da Gamba. Im Laufe der letzten 20 Jahre hat sich allerdings die Musikwissenschaft dieses schönen Instrumentes wieder erfolgreich angenommen. Wilh. Jos. v. Wasielewski stellte seinem Buche: „Das Violoncell und seine Geschichte“ als Einleitung eine geschichtliche Abhandlung über die Viola da Gamba voran, und neuerdings lieferte Alfred Einstein mit seiner Schrift: „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert“ (in den Beiheften der Internationalen Musikgesellschaft, 1905) eine vortreffliche, von großer Literatur- und Sachkenntnis zeugende Arbeit. Nun sei es auch einem praktischen Musiker, der seit vielen Jahren das Gambenspiel pflegt, vergönnt, sich pro domo zu äußern.

Die Viola da Gamba (Knieviola) gehört ihrer Form, Besaitung und ihrem Klangcharakter nach zur Familie der alten Violen, während das Violoncello zur Familie der später entstandenen Violinen gehört. Die Annahme, daß das Violoncello aus der Viola da Gamba hervorgegangen und eine Vervollkommnung dieses Instrumentes sei, ist ein

verbreiteter Irrtum: beide sind der Form ihres Schallkörpers, ihrer Besaitung und Stimmung, dem Klangcharakter und der Herkunft nach verschiedene, in ihrer Art vollkommene Instrumente. Der Schallkörper der Viola da Gamba (sowie aller alten Violon) läuft nach dem Halse fast spitz zu, ähnlich einem gotischen Spitzbogen; die Zargen, d. h. die Seitenteile zwischen Decke und Boden, sind meist höher als beim Cello (oder der Violine); der Boden ist gewöhnlich flach und nicht gewölbt, Decke und Boden haben keinen über die Zargen hinausreichenden Rand; die Schalllöcher zeigen vielfach die Form von C O oder sichelförmigen Ausschnitten. Bezogen ist die Gambe in der Regel mit sechs Saiten, die nicht in Quinten gestimmt werden, wie beim Cello, sondern in Quartan, die in der Mitte durch eine Terz unterbrochen sind: D G c, e, a, d<sup>1</sup>. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich um 1680, fügten Saint-Colombe und Marin Marais als siebente Saite: Kontra A hinzu. In Frankreich führte sich die siebensaitige Gambe rasch ein, während in Deutschland und England sechssaitige Instrumente länger und allgemeiner im Gebrauch blieben. Mitunter findet man auch fünfsaitige Gamben; diesen fehlt das tiefe D.

Im Chor der alten Violon nahm die höchste Stimme die Distantviola, auch Violetta (d. h. Kleine Viola), ein. Sie wurde in Frankreich mit fünf Saiten bezogen und hieß dort Quinton, auch Pardessus de viole oder kurz Dessus. Ihre Stimmung war: (d), g, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>. Die mittlere Tonlage vertrat die Alt- und Tenorviola (Haute-Contre); Stimmung um Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien: A, d, g, h, e<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>; in Deutschland: G, c, f, a, d<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, oder fünfsaitig: ohne g<sup>1</sup>. Diese Violon wurden am Kinn angefaßt und mit dem Arm gehalten, daher der Name Viola da braccio, d. h. Armviola<sup>1</sup>).

<sup>1</sup>) Unsere heutige Bratsche erhielt dadurch ihre Benennung; sie wird wohl auch Viola genannt, doch ist sie und die H. Rittersche Viola alta keine Viola, sondern eine größere, um eine Quinte tiefer gestimmte Violine, also eine Altgeige. Sie ist, wie das Violoncello, nach dem Typus der Violine gebaut und mit vier in Quinten gestimmten Saiten bezogen. Dagegen hat unser heutiger Kontrabaß, der größere Nachfolger des alten Violone (d. h. große Viola), noch die alte Violonform.



Auf die Entwicklung der alten Violen hatten Laute und Gitarre Einfluß. Dies zeigt u. a. die lautenähnliche Stimmung der Viola da Gamba, die ein vielstimmiges Spiel ermöglicht und die Grundlage des eigenartigen Gambenstils bildet, ferner die gegen 1500 erfolgte Übertragung der Bünde auf das Griffbrett der Gambe. Die Bünde gewährten der linken Hand des Spielers große Erleichterung beim Greifen von Akkorden, waren aber auch hinderlich beim Lagenwechsel. Die meistgebrauchten Streichinstrumente am Ausgange des Mittelalters sind die Violen. Die damals üblichen Namen: Fydel, Viella, Vitula, Klein Geygen<sup>1)</sup>, oder Figoli di braccia für kleine Violen, Rybeben, Groß-Geyge<sup>1)</sup>, Wälsche Geyge<sup>2)</sup> oder Figoli Gamba für Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem Basso di Viola, bezeichnen alle Violen. Die aus Italien stammenden Violen nannte man in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert „Geygen“, also schon zu einer Zeit, in der unsere Violine, auf die jene Bezeichnung erst später übertragen wurde, noch nicht vorhanden und gebräuchlich war. In dem Lautentabulaturwerk des H. Judenkünig (gest. 1526) „Min schöne künstliche unterweisung auf der Lauten und Geygen . . . .“ gelten die für die Laute aufgestellten Regeln auch für die Viola da Gamba. Diese wird von Eifel im „Musicus *αὐτοδιδάκτος*“ (1738) „Bein-Viole“ genannt. Die Benennung der Viola da Gamba als „Kniegeige“ ist heute, nachdem wir bei den Streichinstrumenten zwei Familien, die Violen und die Violinen, mit gewichtigen Gründen unterscheiden, nicht mehr angebracht. Logisch kann die Viola da Gamba nur als „Knieviola“, dagegen das Violoncello als Kniegeige bezeichnet werden.

Die am Anfang des 16. Jahrhunderts in Aufnahme kommende Violine verdrängte allmählich die Distantviola. Bald nach Feststellung der Violinform wurden schon Bratschen und Violoncelli (z. B. von Gasparo da Salò — 1542—1609) nach dem gleichen Typus gebaut, doch nahm das Violon-

1) Bei S. Birdung in „Musica getutscht und außgezogen . . . .“ (1511) und H. Gerle in „Musica Teusch auf die Instrumente der großen und kleinen Geygen auch Lauten . . . .“ (1532).

2) Bei M. Agricola, „Musica instrumentalis“, 1528.

cello gegenüber der Gambe sehr lange eine untergeordnete Stellung ein, da es meist nur als Bassinstrument (zur Verstärkung des Basso continuo) verwendet wurde, während die Gambe als Solo- und Kammermusikinstrument bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den Vorzug hatte und eine dominierende Stellung einnahm. Sie besitzt Vorzüge, die dem Violoncell abgehen. Das Markige, männlich Machtvolle des Violoncells ist ihr zwar nicht gegeben, dafür hat ihr Klang eine bestrickende Milde und liebliche Zartheit; ihr Kolorit hat etwas ganz Eigenes, wie umweht von einem Hauche von Romantik. Die Gambe ist geschaffen zu anmutigem, schwärmerischem Spiel, zu tief empfundenem, innigem Ausdruck. Das Akkordspiel ist bei ihr viel reichhaltiger, abwechslungsreicher und verhältnismäßig leichter als auf dem Violoncell, wogegen wiederum die Bogentechnik infolge der vielen Saiten und des flacheren Steges größere Schwierigkeiten bereitet. — In England, Deutschland und Frankreich wurde das Gambenspiel mit gleich großem Eifer von Künstlern und Dilettanten gepflegt. Sowohl in den Kapellen der Fürstenhöfe, wie bei Familientonzerten war die Gambe jederzeit vertreten, denn: „die Violdigamb und Laute haben in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber, vor anderen besaiteten Instrumenten etwas voraus“, schreibt 1739 Mattheson im „Vollkommenen Capell-Meister“. Derselbe sagt in seinem „Neu eröffneten Orchester“ (1713): „Die säuselnde Viola da Gamba ist ein schönes delicates Instrument, und wer sich darauf signalisieren will, muß die Hände nicht lange im Saß stecken“.

Ihre größte Glanzzeit erlebte die Gambe im 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. An der Entstehung und Ausbildung der Solosonate (mit Basso continuo) ist sie ebenso beteiligt wie die Violine. „Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate ad aequales („à l'unisson“) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen



Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel“. (A. Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba). Die Technik der Gambe stand im 17. Jahrhundert längere Zeit sogar auf einer größeren Höhe als die der Violine.

Die Literatur der Viola da Gamba aus der Zeit von 1600 bis um 1750 ist sehr reichhaltig und wertvoll; die Violoncellliteratur aus der gleichen Zeit hält einen Vergleich damit nicht aus. Hervorragende Gambenvirtuosen, die ihre Zeitgenossen durch ihr meisterliches Spiel entzückten und zugleich wertvolle Kompositionen schufen, waren in England: Thomas Hume (geb. um 1575), William Brade, nach Gerber um 1609 „bestellter Fiolist“ (Violdagambist) der Stadt Hamburg, John Jenkins (geb. 1592), und der alle überragende Christopher Simpson (geb. gegen 1600); in Frankreich: Marin Marais (1656—1728), Jean Rousseau (um 1655), Luis de Caix d'Hervelois (geb. gegen 1685), und Roland Marais, der Sohn des Marin Marais; in Deutschland: David Funck (geb. 1630), der hoch bedeutende August Kühnel (geb. 1645), Johann Schenck (geb. gegen 1650), Ernst Christian Hesse (geb. 1676) und Karl Friedrich Abel (1725—1787); letzterer war J. S. Bachs Schüler an der Thomasschule und seinerzeit hoch angesehener Komponist. Zum wertvollsten in der Gambenliteratur gehören die Partiten und Solosonaten von August Kühnel, die prächtige, auch heute noch lebensvolle Musik enthalten<sup>1)</sup>. Obwohl die Gambe ihren Ursprung in Italien hat, scheint dort das Spiel derselben im 17. Jahrhundert nicht so eifrig gepflegt und viel früher in Verfall geraten zu sein als in den übrigen Ländern, was möglicherweise in der Vorliebe der Italiener für die Violine und in der dort früher geschehenen Einführung des Violoncells begründet lag.

Joh. Seb. Bach bereicherte die Literatur unseres Instruments mit drei prächtigen Sonaten für Viola da Gamba

<sup>1)</sup> Frz. Bennat bearbeitete mehrere Kühnellsche Sonaten für Violoncell und Klavier; davon erschienen zwei (G moll u. D dur) im Verlage „Drei Likten“ und die glänzende A dur-Sonate bei Breitkopf & Härtel.

und obligates Cembalo, wozu er wahrscheinlich in Cöthen durch Christian Ferdinand Abel, den Vater Karl Friedrichs, angeregt wurde. In diesen Sonaten dominiert aber das Cembalo; der Gambenpart ist mit ganz vereinzelt Ausnahmen einstimmig gehalten. Von der spezifischen Gambentechnik hat Bach nur geringen Gebrauch gemacht. Eine so reiche Mannigfaltigkeit im Gambensatz, wie sie z. B. in den Kompositionen von Marin Marais, Johann Schenk und August Kühnel auftritt, ist in diesen nicht zu finden. Es waltet ein anderes Verhältnis als in den Werken der produktiven Gambenvirtuosen: die Gambe ist weniger herrschendes Soloinstrument, als das der Idee und dem Geiste des Meisters dienende Klangwerkzeug. Auch lag es in der Natur der Triosonate (zweistimmige Cembalopartie mit Soloinstrument), daß alle die reichen technischen Qualitäten des Instrumentes nicht mehr zur vollen Entfaltung kommen konnten; die Triosonate legte der wohl hundertjährigen Selbstherrlichkeit der Gambe Fesseln an und bedingte eine Wandlung im Stile des Gambenspiels. Der Reiz der Bach'schen Cembalo-Gambensonaten liegt in der meisterlichen, wundervollen Komposition an sich und im Zusammenspiel der beiden eigenartigen Instrumente, das farbenreiche und überraschende Klangwirkungen ermöglicht. Die entzückende G dur-Sonate hat der Meister ursprünglich gar nicht mit dem Gedanken an die Gambe komponiert; dies Werk ist vielmehr die Umarbeitung einer älteren Sonate für zwei Flöten und Continuo, der er eine reichere Gestaltung des Basses gab. Zur schönsten und besten Wirkung kommt die Gambe in der 2. Sonate (D dur), deren Solopart sogar virtuosen Glanz aufweist. Auch der Umfang des Instrumentes ist hier mehr ausgenüht als in der 1. Sonate; im letzten Allegrosatz tritt Kontra H und Groß C (Takt 92 und 96) der siebenten Saite je einmal auf; in Ermanglung einer solchen läßt sich das Werk sehr gut auf der sechsaitigen Gambe spielen, denn durch die Höherlegung dieser zwei Töne um eine Oktave wird nichts am Charakter der Komposition geändert. Im ersten Satz der bedeutenderen 3. Sonate (g moll) nahm Bach leider zu wenig Rücksicht auf die Besaitung, Stimmung und Zartheit der Gambe.



J. S. Bach hat mit feinem Empfinden verstanden, alle zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente, die sich zur Erzielung einer besonderen Klangfarbe und eines besonderen charakteristischen oder poetischen Ausdrucks eigneten, mit schönster Wirkung zu verwenden. Die öfters vertretene Meinung, daß er über die Tonwerkzeuge seiner Zeit habe hinauswollen, trifft in bezug auf die Gambe nicht zu. Dieser gewaltige, vielseitige Meister, der die Technik der Streichinstrumente nahezu vollkommen überblickte, hat Viola da Gamba und Violoncell auch in seinen Gesangswerken in sehr verschiedener, der Eigenart eines jeden Instrumentes entsprechender Weise verwertet. Eine tiefe, ergreifende Wirkung erzielt die Gambe mit ihrer wehmutsvollen Klage bei der Altarie „Es ist vollbracht“ in der Johannespassion. Einzigartig und besonders charakteristisch tritt sie ferner in der Matthäuspassion in dem Bassrezitativ „Ja! freilich will in uns . . .“ und der Bazarie „Komm, süßes Kreuz“ hervor, die dadurch mit zu dem Schönsten der ganzen Passion gehören. Bach fordert hier eine siebensaitige Gambe, die dem Stücke ein Kolorit verleiht, wie es das Violoncell nie hervorbringen kann. Ein Ersatz der Gambe durch das Violoncell ist hier geradezu unmöglich; es würde klanglich wie technisch versagen zur Darstellung des von Bach beabsichtigten Ausdrucks; so kann z. B. das Cello weder die drei- bis sechsstimmigen Afforde richtig und vollständig bringen, noch besitzt es die tiefen Töne Kontra B und A der siebenten Gambensaite. Der Part ist hier mannigfaltig ausgestaltet und zeigt die typischen Merkmale des spezifischen Gambensatzes. Vielleicht stand dem Meister in Leipzig ein ausgezeichnetes Gambist zur Seite. Während das Solo in der Johannespassion technisch leicht ausführbar ist, da die Cantilene sich nur auf den drei oberen Saiten bewegt, erfordert die schwierige Gambenpartie in der Matthäuspassion einen gewandten und geübten Spieler. Zum Tenorrezitativ: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“ existiert eine Gambenstimme, die, als „apokryph“ geltend, in der Partitur der großen Bachausgabe im Anhang steht und leider ganz fehlt in der neuen kleinen Partiturausgabe der Passion. Wahrscheinlich hat

Bach diese Stimme erst später hinzugeschrieben; die vollen Akkorde der Gambe klingen ausgezeichnet zu den beiden Oboen und ergänzen in idealster Weise den Continuo<sup>1)</sup>. Eine schöne Wirkung erreichen Viola d'amore und Viola da Gamba als obligate Soloinstrumente zur Arie des Zephirus („Frische Schatten, meine Freude“) in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“. Das der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ vorangestellte prächtige Concerto für Flöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da Gamba erhält durch seine gewählte Instrumentation einen seltenen Reiz. Zur Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Actus tragicus, No. 106) fordert Bach nur zwei Flöten und zwei Gamben. „Kein weiteres Instrument tritt im Verlaufe der Kantate zu den beiden Flöten und den beiden Gamben. Die verschleierte Klangfarbe gehört zum Wesen dieser Musik. Man meint eine Herbstlandschaft zu sehen und blaue Nebel, die darüber hingleiten. Das dramatische Leben und die innerliche Harmonie zwischen Text und Musik, die dieses Werk auszeichnen, machten schon den ersten Bachverehrern, unter ihnen Zelter, den Actus tragicus vor allen andern Kantaten lieb und wert . . .“ (Albert Schweitzer, J. S. Bach).

Durch die Instrumentierung der „Trauerode“ mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, zwei Gamben und zwei Lauten erstrebt Bach ein elegisches Kolorit, das namentlich durch die Gamben und Lauten erreicht wird. Besonders schön verwendet der Meister die beiden Gamben als Soloinstrumente zur Altarie „Wie starb die Heldin so vergnügt“. Während die Gamben zu den Chören der „Trauerode“ und der Kantate „Gottes Zeit“ chorisch besetzt sind und im Notfalle durch Bratschen und Celli verstärkt werden können, erfordert das 6. brandenburgische Konzert durchaus einfache Besetzung. Dieses Konzert fällt nicht in das Gebiet

<sup>1)</sup> Die Richtigkeit dieser Ausführungen wurde anlässlich der von Felix Mottl am Palmsonntag 1907 und 1908 in der Musikalischen Akademie in München und der von Fritz Steinbach am Charfreitag 1912 im Gürzenich in Köln geleiteten Aufführungen der Matthäuspassion praktisch erwiesen, wobei es dem Verfasser vergönnt war, die siebenstimmige Gambe zu spielen.



der Orchestermusik, sondern in das der Kammermusik und wirkt in seinem polyphonen Stil und der eigentümlichen Klangfarbe, wie sie zwei Violen, zwei Gamben, Violoncello und Baß mit Cembalo ergeben, am besten in einfacher Besetzung. Es darf aber der Klangcharakter des Werkes nicht zerstört werden durch „Ersatz“ der beiden Gamben durch Celli; dadurch wird nur Unklarheit des Stimmengewebes und Zerstörung der Klangeffekte im 1. und 3. Satz erreicht. Intelligente Cellisten vermögen bei Fleiß und gutem Willen die einfachere Faktur aufweisenden Partien zur Johannespassion, zum 6. brandenburgischen Konzert, zu den Kantaten „Der zufriedengestellte Aeolus“, „Tritt auf die Glaubensbahn“, „Gottes Zeit“ und auch zur Trauerode nach mehr oder minder kurzer Zeit auf der Gambe zu bewältigen. Die erste Gambensonate in G dur, das 6. brandenburgische Konzert, das Solo in der Johannespassion und zur Arie des Zephus in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ können auch auf einer fünfsaitigen Gambe gespielt werden, da in diesen Partien die sechste Saite (Groß D) nicht benutzt wird. Bach verlangt auch, einer alten Tradition folgend, zu den Cembalo-Violinsonaten den fakultativen Gebrauch einer Gambe zur Hebung und Verstärkung des Cembalobasses. Der Titel der Handschrift lautet: „Sei Suonate à Cembalo certato e Violino Solo col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach.“

Für das Violoncello schrieb Bach bekanntlich sechs Solosuiten; ferner verwendete er es als obligates Instrument in folgenden Kirchenkantaten: No. 6: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, Nr. 41: „Jesu, nun sei gepreißt“, Nr. 49: „Ich gehe und suche mit Verlangen“ (in Nr. 41 und 49 ist der Violin Schlüssel eine Oktave tiefer zu lesen), Nr. 68: „Also hat Gott die Welt geliebet“, Nr. 70: „Wachet, betet, seid bereit allezeit“, Nr. 163: „Nur jedem das Seine“ (Baßarie mit zwei obligaten Violoncell), Nr. 183: „Sie werden euch in den Bann tun“; des weiteren in der Profankantate „Weichet nur, betrübte Schatten“. Wie verschieden Bach die Gambe und das Cello behandelt und wie er den Charakter eines jeden Instrumentes zur Geltung bringt, ersieht und hört man

wohl am besten aus seinen Werken selbst und wird zu dem Ergebnis und zu der Überzeugung gelangen, daß die Viola da Gamba, wo sie Bach vorschreibt, eine vollkommen eigene Bedeutung hat und durch das Violoncello nicht zu ersetzen ist.

Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Umwälzung im Musikstil vor sich ging, und die Mannheimer Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und andere neuen Inhalt, neue Formen und Ausdrucksweisen brachten, verdrängte das glänzendere Violoncell, das bis dahin eine mehr untergeordnete Rolle spielte, die zartere Gambe. Das Resultat war, daß ihr bestrickender Wohlklang und Klangzauber vergessen wurde. Aber sie verdient wieder hervorgeholt zu werden, da sie geeignet ist, unser Musikleben um manchen Eindruck zu bereichern. Schon E. L. Gerber bedauert das Verschwinden der Gambe. Er schreibt in seinem Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler (1812—1814) bei den, dem Gambenvirtuosen K. Fr. Abel gewidmeten Zeilen: „Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein Instrument mit ihm im Jahre 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privatkonzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, sahweise, in allen Formaten, groß und klein, gefertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie müßte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius<sup>1)</sup> oder als ein saitenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgefucht werden<sup>2)</sup>. Abermals ein

<sup>1)</sup> Gemeint ist dessen „Theatrum Instrumentorum“ im zweiten Teil seines Werkes „Syntagma musicum“ (1619—1620).

<sup>2)</sup> Gegenwärtig ist es schwer, gute Gamben zu bekommen, da



trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabei der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, summsenden Violongetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musikern die Instrumente nicht hoch und schreyend genug gewählt werden“.

Nunmehr ist überall das Interesse für vergangene wundervolle und feine musikalische Kulturepochen wieder erwacht. Zur stilvollen Neubelebung alter Musik, der J. S. Bach'schen Werke im besonderen, ist erforderlich, daß die Werke mit den Instrumenten und in der Besetzung gespielt werden, für die sie bestimmt sind. Unter den alten Instrumenten gebührt sicherlich der Preis der Viola da Gamba. Werden Kompositionen, die für dies Instrument geschrieben sind, auf dem Violoncell zu Gehör gebracht, so ist die Wirkung nur unvollkommen; denn niemals erreicht dieses die entzückende Klangfarbe und die wunderbare Zartheit der Gambe.

vielfach solche zu Celli umgearbeitet wurden. In Sammlungen und Privathänden ist jedoch manches schöne Instrument zu finden, und es wäre angezeigt, daß die Instrumentenmacher neue Gamben bauten, da bei dem wieder erwachenden Interesse für das Gambenspiel sich sicher Liebhaber und Abnehmer dafür einfinden werden. — Zur Besaitung empfiehlt sich: für das — in Italien „Canto“, in Frankreich „Chanterelle“ genannte — hohe d<sup>1</sup> ein haltbares Violin=A, für e ein dünnes Cello=D; als c kann ein sehr dickes Cello=D, oder ein dünnes, gut ausgezogenes Cello=A, mit sehr dünnem Draht (Nr. 19) übersponnen, genommen werden; zum tiefen D nehme man ein schwaches Cello=C; für die siebente Saite, das Kontra=A, ein starkes Cello=A, das mit dickem Draht (Nr. 7 oder 6) übersponnen wird; a und G wie beim Cello, jedoch können diese Saiten für die Gambe, wegen dem kürzeren Zug, etwas stärker genommen werden.

